



O cantor indígena e suas práticas culturais na Terra Indígena Mãe Maria

Cícero Teresa dos Santos¹  

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Jerônimo Silva e Silva²  

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Resumo

Localizada no município de Bom Jesus do Tocantins, no sudeste do Pará, a Terra Indígena Mãe Maria (TIMM) é constituída por três grupos indígenas: os *Akrâtikatêjê*, os *Parkatêjê* e os *Kyika-têjê*, denominados também “Gaviões do Pará”. Oriundos de um processo histórico de desterritorialização de suas antigas e diferentes terras, no contexto da extração da castanha, da construção da Transamazônica e da Usina Hidrelétrica de Tucuruí (UHET), no interregno temporal que percorre o final da década 1960 e o início de 1980, são deslocados e confinados nessa área à revelia da especificidade étnica, produzindo a desestruturação de suas formas de vida. Neste artigo, acompanhamos as estratégias adotadas pelas lideranças indígenas para a retomada das práticas culturais, em particular os cantos e a formação do cantor indígena. A partir de pesquisa de campo, no contexto de rituais, jogos e registros de entrevistas orais temáticas, sinalizamos a especificidade das formas de transmissão do canto indígena entre os poucos cantores que há décadas exercem esse papel e os jovens indígenas que vivem o desafio de aprender o canto indígena, a despeito do predomínio da língua portuguesa e da cultura não indígena.

Palavras-chave

Cantor indígena. Narrativas orais. Povo Gavião.

1. Mestre em Dinâmica Territoriais e Sociedade na Amazônia (PDTSA/Unifesspa). Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialização em Gestão Empresarial pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor e pesquisador de Cultura, identidade e temática em Educação Escolar Indígena e Territorialidades.

2. Doutor em Antropologia Social (PPGA/UFPA). Docente no Programa de Pós-graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia (PDTSA/Unifesspa).

The indigenous singer and his cultural practices in the Terra Indígena Mãe Maria

Abstract: Located in the municipality of Bom Jesus do Tocantins, in the southeast of Pará, the Terra Indígena Mãe Maria (TIMM) is made up of three indigenous groups: the Akrâtikatêjê, the Parkatêjê and the Kÿikatêjê, also called “Gaviões do Pará”. Coming from a historical process of deterritorialization of their ancient and different lands in the context of chestnut extraction, the construction of the Transamazônica and the Tucuruí Hydroelectric Power Plant, in the temporal interregnum that runs from the end of the 1960s to the beginning of the 1980s, they are displaced and confined in this area despite ethnic specificity, causing the disruption of their ways of life. In this article we follow the strategies adopted by indigenous leaders to resume cultural practices, in particular songs and the training of indigenous singers. Based on field research in the context of rituals and games and records of thematic oral interviews, they point to the specificity of the forms of transmission of indigenous singing between the few singers who have played this role for decades and young indigenous people who experience the challenge of learning the indigenous singing despite the predominance of the Portuguese language and non-indigenous culture.

Keywords: Indigenous singer. Oral narratives. Gavião people.

El cantante indígena y sus prácticas culturales em la Tierra Indígena Mãe Maria

Resumen: Ubicada en el municipio de Bom Jesus do Tocantins, en el sureste de Pará, la Tierra Indígena Mãe Maria (TIMM) está compuesta por tres grupos indígenas: los Akrâtikatêjê, los Parkatêjê y los Kÿikatêjê, también llamados “Gaviões do Pará”. Proveniente de un proceso histórico de desterritorialización de sus antiguas y diferentes tierras en el contexto de la extracción de castañas, la construcción de la Transamazônica y la Central Hidroeléctrica de Tucuruí, en el interregno temporal que va desde finales de los años 1960 hasta principios de los años 1980, se ven desplazados y confinados en esta zona a pesar de la especificidad étnica, lo que provoca la alteración de sus formas de vida. En este artículo seguimos las estrategias adoptadas por los líderes indígenas para retomar las prácticas culturales, en particular el canto y la formación de cantantes indígenas. A partir de investigaciones de campo en el contexto de rituales y juegos y registros de entrevistas orales temáticas, apuntan a la especificidad de las formas de transmisión del canto indígena entre los pocos cantantes que han desempeñado este papel durante décadas y los jóvenes indígenas que viven el desafío de aprender el canto indígena a pesar del predominio de la lengua portuguesa y la cultura no indígena.

Palabras clave: Cantante indígena. Narrativas orales. Pueblo Gavião.

Introdução

Localizada no município de Bom Jesus do Tocantins, a Terra Indígena Mãe Maria (TIMM) é constituída por três grupos indígenas: os *Akrâtikatêjê*, os *Parkatêjê* e os *Kÿikatêjê*, oriundos de um processo histórico de desterritorialização de suas antigas e diferentes terras. Esses, confinados nesse espaço que hoje ocupam, levam unicamente em consideração as línguas faladas pertencentes ao Tronco *Jê* Timbira.

Esses grupos receberam o nome de Povo Gavião devido ao constante uso de penas de gaviões em seus objetos, como o arco e flecha, que são utilizadas durante os ritos de passagens, em adornos corporais nas confecções de saias, braçadeiras e cocar. Este último dando a entender, simbolicamente, a posição de status dentro do grupo a qual

pertencem e, também, por serem representados como um povo belicoso, conforme, por exemplo, a descrição de Arnaud, no qual infere que “os Gaviões, quando ainda arredios, face às atitudes que tomavam no decorrer de seus contatos com as frente de expansão, [...] sempre foram mais predispostos a decidir seus antagonismos [...] através da violência” (1984, p. 10). Tal sentença revela que durante parte considerável do século XX representações etnocêntricas estiveram presentes nos estudos de contato com este povo.

Gavião também foi um termo denominado a diferentes grupos Timbira por Nimuendajú (1946) *apud* (Miranda, 2015) em referência àqueles que ocupavam posições ao longo do rio Tocantins, portanto, chamados de “ocidentais”, de “oeste” ou ainda “povo da mata” com intuito de diferenciar dos *Pukôbjê* e dos *Krikati* do alto do Pindaré no Maranhão.

Ainda nesse sentido, conforme Ribeiro (2014, p. 27), os Gavião possuem uma estreita relação com o território que ocupam e, nesses casos, “[...] a identidade está indissociavelmente ligada ao território, portanto há uma luta intensa para legitimá-la”, fato observável, também, nas pesquisas de campo realizadas pelo primeiro autor deste artigo junto aos Gavião na TIMM.

Esse povo, ao ser retirado de suas antigas terras, vivenciou um processo que impactou diretamente suas culturas e, segundo as narrativas apresentadas, uma das perdas significativas foi o enfraquecimento da língua materna nas gerações que se seguiram. O que resulta, atualmente, na construção de projetos culturais internos visando à “revitalização” da cultura e da língua. Projetos esses que mantêm uma rede de constante relacionamentos com outros povos Timbiras que tinham os mesmos hábitos culturais e a raiz linguística do Macro-Jê.

Embora este texto não tenha o objetivo de recuperar as pesquisas realizadas na temática em questão, é importante destacar que alguns trabalhos apreenderam aspectos dos rituais de canto e transmissão de saberes culturais dos povos falantes do tronco Macro-Jê em outras áreas.

Melatti (1978), em um estudo etnográfico sobre o povo Timbira, adotou uma metodologia de escuta e transcrição das falas dos seus pesquisados *krahó*, o que mais tarde lhe assegurou fazer correções entre as narrativas que lhes eram apresentadas. A partir disso, foi possível relacioná-las com observações dos comportamentos dos sujeitos em análise, pois, em se tratando de algumas sociedades indígenas que mantêm afinidades e relações étnicas entre si, essas não podem ser estudadas isoladamente. Contudo, levam-se em consideração outros aspectos que envolvem a cultura do grupo, como mitos, crenças, cantos e danças, bem como a produção coletiva que envolve as cosmologias sociais do povo.

Para interpretar certos ritos tive de transcrever alguns mitos que os Krahó me contaram em língua portuguesa. As transcrições que apresento são ligeiramente modificadas, não só porque muitas vezes não anotei exatamente com as mesmas palavras que os informantes utilizavam, mas também porque posteriormente modifiquei minhas anotações, substituindo termos regionais e corrigindo o que nós consideraríamos os erros de português mais grosseiros (Melatti, 1978, p. 18).

Nota-se que Melatti traz uma etnografia do passado a respeito não só dos ritos e mitos, que são oralmente narrados a ele, mas também do contexto dos processos de transmissão dos cantos nas sessões ritualísticas. De igual forma, com outros grupos – os *Tukano* e *Uaupés*, por exemplo – que muito se assemelham em seus ritos e cantos indígenas Gavião.

Partindo desse princípio, o etnógrafo foca a atenção mais no canto e nos instrumentos sonoros do que propriamente no cantor indígena, bem como em sua representatividade na aldeia. Há, em outros trabalhos desenvolvidos pelo pesquisador, relatos de que existem cantos indígenas que não são acompanhados por um instrumento ou que, ainda, podem ser entoados isoladamente, ou seja, sem um acompanhante.

Desse modo, há cantos em que o instrumento sonoro, como “[...] chocalho ou maracá, por exemplo, é muito usado pelos médicos feiticeiros [...] entre os índios *Uaupés* [...], os antigos *Tupinambás* [...], os atuais *Tenetebara* [...]” (Melatti, 2007, p. 233-234). Para os *Timbira*, esses mesmos instrumentos são usados pelos cantores para marcar compassos ritmados entre o canto e a performance corporal, descrita como molejo do corpo e rodopio nas pontas dos pés. As performances possuem várias formas e significados no momento ritual, alguns considerados com fins xamanísticos e outros comemorativos de atividades produtivas; mas, de todo modo, no geral, os embalos das cantorias assumem sentidos variáveis a depender do contexto da arte da cantoria entre os *Timbira*.

De igual forma, para o cantor indígena Gavião que tem suas origens linguísticas Jê Timbira, os instrumentos sonoros possuem um sentido de marcar o compasso entre voz e maracá; no entanto, quem assume as narrativas é o próprio cantor indígena. Ele é fundamental em qualquer rito de passagem na aldeia, pois é o cantor quem vai direcionar o que cantar para aquela ocasião e o tempo que vai durar uma determinada sessão. Ninguém o interrompe, pois o cantor entra em estado de êxtase e meditação em busca de paz para que todos possam se sentir bem antes, durante e depois que se encerram os atos dos ritos das cantorias. O cantor se preparou para esse momento festivo da aldeia.

A diversidade do campo temático e dos momentos rituais dos Gavião nos leva a propor um recorte metodológico e contextual para estudar o cantor indígena na TIMM e as formas próprias locais de vivência do canto. Adotam-se como metodologia en-

trevistas orais abertas semiestruturadas com os cantores indígenas que compreendem os três grupos em questão. Neste formato metodológico, os entrevistados expressaram aquilo que mais lhes interessava no sentido de descreverem quem é o cantor indígena dentro da comunidade e qual sua importância para a formação de novos cantores.

Esse trabalho direto com os entrevistados possibilitou, para ambas as partes, a desenvoltura das narrativas orais que foram se dando a partir dos eixos temáticos da entrevista. Assim, Portelli (2016) em “História oral como arte da escuta”, orienta-nos que, enquanto pesquisadores, é nosso dever que o resultado das pesquisas seja articular o conhecimento local. Nesse caso, o conhecimento da comunidade a qual me propus pesquisar, que se trata de grupos com a centralidade da oralidade para transmissão de conhecimento aos seus descendentes.

Para que isso ocorresse, fiz um contato inicial com os meus entrevistados, marcando local, data e horário que melhor lhes conviesse. Conforme orientação de Meirhy e Holanda (2013, p. 20), “[...] as escolhas, bem como todos os procedimentos de contrato e de condução das entrevistas, devem ser feitas de acordo com preceitos previamente estabelecidos e acordados pelas partes”.

Na obra “História oral: como fazer como pensar”, Meirhy e Holanda (2013) indicam que as metodologias para atuar com as histórias orais, em trabalho de pesquisa de campo, devem valorizar uma abordagem que envolva cultura e identidade (coletiva) a partir de memórias e narrativas orais do indivíduo/grupo, bem como o uso de fontes primárias para uma boa organização e ações a serem tomadas por um pesquisador em atividade.

Portanto, este trabalho analisa a formação do cantor indígena dentro das aldeias e a condução dos cantores em momentos rituais da cultura, apresentando elementos nas narrativas que sinalizam o sentido identitário incorporado e especificidades. Assim, reflete a respeito da posição do cantor indígena e suas relações com as práticas culturais na TIMM e, em particular, de situações ou momentos formativos de novos cantores e lideranças na TIMM.

Consoante ao papel assumido pelo cantor indígena, trata-se não só de um cantor, mas também de um cantor indígena formador que se dedicará a ensinar seus conhecimentos de cânticos e narrativas a seus jovens indígenas aprendizes de cantorias. Muitos desses momentos de aprendizado, que são realizadas em acampamentos³ e/ou

3. Os indígenas reservam um espaço que eles chamam de acampamento que pode ser contínuo ou anexo à aldeia. Esse anexo pode ser em qualquer local dentro do território próximos à beira de igarapés, rios ou mesmo em trilhas no mato. Tais espaços funcionam como umas espécies locais onde realizam oficinas para se confeccionar e jogar arcos e flechas, ensinar a andar no mato, a pescar, caçar e contar atos de bravuras dos seus antepassados, portanto, momentos reservados para se trabalhar narrativas-orais, lembranças do tempo passado, presente para formação de cantores e de novas liderança na Terra Indígena Mãe Maria.

andanças em trilhas no meio do mato, explorando memórias de seus antepassados: os *Māmkatêjê*⁴.

Nas situações de estudo ocorridas⁵ durante festas e outras práticas culturais, a pesquisa de campo parte das observações diretas na TIMM junto a cantores indígenas – performances corporais, entonação de cantos e danças, sacudido do maracá, transe, uivos, respiração, suor e natureza – que perfazem os sentidos dos cantos e as cosmologias das relações sociais do grupo.

O total de entrevistados compreende seis indígenas: cinco homens cantores e uma mulher que se identifica como acompanhante de *aipirã*⁶; assim, tive o cuidado para que cada um dos meus entrevistados representassem o grupo ao qual pertencem, como forma de representatividade e contemplação das falas, não só dos entrevistados em si, mas de todos os grupos que constituem o Povo Gavião.

Dessa forma, este artigo está estruturado em três seções: a primeira traz informações de quem são os grupos que constituem o Povo Gavião na TIMM e a forma como se deram as suas chegadas nessa área em que se encontram hoje. Na segunda seção, observam-se suas ações para revitalização das práticas culturais que estão desaparecendo. Por fim, na terceira seção, faço uma análise sobre o papel do cantor indígena dentro da comunidade, como um importante integrante para a socialização de ritos, narrativas e cantos nos espaços dos acampamentos e nas andanças em trilhas no meio do mato.

1 Três grupos, um único povo [?]: narrativas de um deslocamento compulsório

Situada à margem direita do percurso do Rio Tocantins, a TIMM foi uma área de 63.488,4516 ha (EMTE, 2006) destinada ao assentamento do Povo Gavião. Sua homologação está reconhecida no Cartório de Registros de Imóveis (CRI) na Secretaria Pública da União (SPU), datada em 20 de agosto de 1986 pelo Decreto Federal nº 93.148,

4. Em entrevista dia 18/11/2021, *Topramre Ahkitkwyi Junure Totoré* explica a expressão e o sentido da palavra *mamkatêjê* que quer dizer: primeiros povos ou primeiras etnias e que eram povos valentes e que entravam em conflitos entre seus grupos ou com outras etnias, mas, sobretudo, enfrentavam os *kupê* (não índio) em guerras letais, ou seja, matava-os com suas flechas na defesa de seus territórios quando os *kupê* tentavam extrair madeira nos domínios de terras indígenas. São relatos que *Topramre* traz de suas lembranças que ouvia dos seus avós e pai. (Santos, 2022a, p. 92).

5. Durante o trabalho de campo, tive oportunidade de interagir com as brincadeiras culturais do povo, com corrida de varinha, corrida de tora, trabalhos e almoços coletivos em roças, confecções arco e flechas, andanças pelas trilhas no mato, entre outras, roda de conversas e cantos e danças com o cantor indígena.

6. Na reprodução do canto indígena, ocorre uma repetição de acontecimentos, no geral, com uma descrição dia a dia do indígena, ou uma caçada, ou mesmo, descreve o local onde um certo animal vive. Esses cantos são constituídos por refrões, que sempre tem outros(as) indígenas que reproduzem uma segunda voz com esses refrões que eles chamam de *aipirã*.

submetido ao registro de CRI sob a matrícula 6.587, IV. Encontra-se no livro 2-Z, folha 01 em 17 de julho de 1985. Bem como no SPU/PA-04, livro 2, folha 484/85, 08 de setembro de 1986 (ISA 2006, p. 498). Tal área concentra os três grupos que dão enredo à história, que ousou dizer, não tem final; pois, histórias são construídas e elaboradas desde quando se deu o deslocamento compulsório do Povo Gavião a saber.

Os três grupos que foram deslocados de suas antigas terras tradicionais, em espaços diferentes, passaram a ter em comum histórias idênticas quanto à chegada de grandes empreendimentos para a Amazônia Legal. Em se tratando desse caso, os *Parkatêjê* e os *Akrâtikatêjê*, no Pará, correspondem, respectivamente, a Praialta e Tucuruí; já os *Kyikatêjê*, vindo da região mais central do Maranhão, ao Igarapé do Frade.

O primeiro grupo veio de um processo de conflitos interétnicos que os levou a migrar da cabeceira do rio Capim, em Moju, para outras localidades, como a cabeceira do Maguari; os constantes conflitos entre seus parentes⁷ os levaram a Praialta, local onde já se encontravam outros grupos indígenas dos *Parkatêjê*. Assim, levando-os a uma constante aproximação dos *kupê* e dos empreendimentos capitalistas para a região amazônica. Esse grupo já vinha sendo observado e acompanhado por agentes do Estado e, por conseguinte, atendido pelo antigo Serviço de Proteção ao Índio (SPI).

No segundo grupo, *Akrâtikatêjê*, suas terras foram exploradas pelos grandes empreendimentos da construção da Usina Hidrelétrica de Tucuruí (UHET), alagando todas as terras e causando um impacto não só na cultura do povo, mas, também, na fauna e na flora daquela localidade. Esse grupo também é conhecido como “Povo da Montanha”, pois suas terras ficavam próximas às montanhas, como ressalta a Cacique Kátia no documentário “Pisar suavemente na terra” (2023) e nas memórias do Cacique e cantor *Pepkrakte*.

Na citação a seguir, é reproduzido um diálogo com representantes da UHET, como *Payare*, notório líder desse grupo à época:

Se tu não sair dessa terra *Payare*, nós vamos amarrar tu, *Payare*, decima do avião, jogar tua família no meio do rio; pros peixes comer vocês! Nós vamos matar vocês, *Payare*! Essa terra não é tua! E, o meu pai disse: Essa terra é minha (Kátia: PISAR suavemente na terra, 2023).

Aí no decorrer do tempo, veio a hidrelétrica, nos tirou de Tucuruí, nos tirou, nos jogou pra cá. Sem saber, eu era pequeno, eu tinha uns sete a oito anos. Vim me embora com a minha mãe com minha sobrinha, minha tia que era a Maria (que chamam pra ela) e minha mãe que é a Deusa e meu sobrinho e o

7. “Parente” é um termo/expressão usado entre os indígenas para se igualarem aos demais indígenas nas terras brasileiras. Exemplo: Os parentes *Xikrin*, os parentes *Tupinambás*, os parentes *Surui*, os parentes *Yanomami*, os parentes *Pyhcopcatiji*, os parentes *Canelas* e assim sucessivamente.

meu primo que é o Bira. Os demais, é o Luiz. E, viemos embora, ah, e o meu irmão Matia. E, lá ficou outro meu irmão mais velho que o *Payaré* com a sua família, ficou lá esperando uma decisão com relação à terra. [...]. Aí quando foi – Levou um tempo – Aí meu irmão me chamou, chamou toda, só família. “Bora entrar na justiça contra a Eletronorte, porque não passou o recurso pra nós”. Mas, aí, quando a gente foi entrar na justiça para pedir o recurso de volta ou então, passa para nós mesmo [...]. E, foi quando nós entramos e demorou tempo, só agora veio sair a sentença final. Foi após trinta anos (Cacique e cantor indígena *Pepkrakte Rônôre* – entrevista cedida em 27 setembro de 2022).

Percebe-se nas falas que as retiradas dos povos de suas terras se davam de forma totalmente violenta e com ataque psicológico para amedrontar os indígenas para que esses deixassem tudo para trás para não sofrerem. Isso caracteriza bem um modelo de expropriação de terras e, sobretudo, de vidas que residem nesses espaços em que se (re) produzem suas existências, memórias e afetividades com o local, fundadas nas narrativas de seus ancestrais.

Não diferente, os *Kyikatêjê* tiveram suas terras expropriadas para ceder lugar à Companhia Industrial de Desenvolvimento da Amazônia (Cida), que confeccionou um documento fraudulento que registrou em cartório. Tal documento enfatizava que as terras do Igarapé do Frade lhes pertenciam, o que se entende por artifícios da técnica de grilagem e, também, por argumentos junto ao Estado de que, naquela região, poderiam, a qualquer momento, ocorrer conflitos entre os indígenas e os camponeses que circundavam as áreas onde os indígenas se encontravam e que eram de interesse da Cida.

Mais tarde, o Estado retiraria tanto os colonos como os *Kyikatêjê*, o que garantiria a livre exploração das terras para extração de madeira e outros serviços exploratórios sobre as terras indígenas.

Com isso, o SPI trouxe esses três grupos e os aldeou no Maguari, antigo posto do SPI; mas, devido às doenças tropicais da malária, foram levados a se juntar aos *Parkatêjê* na TIMM. Tal ajuntamento se deu, unicamente, em consideração ao tronco linguístico do *Jê* Timbira. Isso desconsiderando todas as demais particularidades das organizações sociais que perfazem cada grupo, que possuíam e possuem suas convicções de sociedade interna, o que pode gerar relações contrastivas entre si por quaisquer situações que lhes deixem desconfortáveis, como aponta *Jôpaipaire*:

Antes de nós, tudo já estava escrito, negócio de guerra, desde os tempos dos mamkatêjê. Tinha muita briga, mas eu não vi, não participei, não sei se é verdade. [...]. Quando eu cresci, quando vim crescendo, quando eu estava escutando, o povo já falava sobre guerra: ‘matando outro, matando outros’ [...] rapaz, tu achas que eu vou matar meu próprio irmão? [...] mas as pessoas diziam que eram verdade mesmo (*Jôpaipaire*, 2011, p. 41).

Esses conflitos culturais poderiam se dar por diversas situações devido às formas temperamentais que esses grupos têm e entendem sobre como se manter em seus espaços originários. Isso nos leva a entender como autodefesa entre os seus parentes, portanto, um sistema de proteção do grupo contra outros grupos indígenas em seus territórios, sobretudo no contexto dos impactos da desagregação cultural produzido pelas relações violentas com o Estado brasileiro. Mas também indicam que as tratativas endógenas são dotadas de variação, ademais, em outro contexto, autores como Melatti (1978) e Ladeira (1982) apreenderam em pesquisa antropológica aspectos gerais dos povos Jê associados a uma organização baseada nas metades cerimoniais, divisão interna na aldeia em “grupos” que mantinha regras próprias de junção e evitação, com grau de variabilidade e interdição, em suma, uma maneira própria de lidar com alianças e contendas, que eventualmente resultariam no surgimento de novas aldeias a partir de potenciais conflitos entre as metades, posto que “a organização dualista não é, pois, primeiramente uma instituição [...] é antes de mais nada, um princípio de organização, capaz de receber aplicações muito diversas e sobretudo mais ou menos avançadas” (Lévi-Strauss, 1976, p. 114).

Nesse aspecto, não nos determos na complexidade social e cultural dos povos indígenas identificados como “Gavião” e suas relações no escopo mais amplo dos assim denominados de Jê Timbira do “Brasil Central” abordados na literatura etnológica (Nimuendajú, 1944, p. 76-101; Da Matta, 1967; Melatti, 1976, p. 139-148), entretanto tais relações serão evocadas lateralmente tão somente para situar certo pano de fundo cosmológico presente no papel do cantor, principalmente para perceber os seus elementos transformacionais e a sua especificidade estratégica no que diz respeito às relações de complementaridade e oposição das metades (Queiroz, 1976; Lévi-Strauss, 2012, p. 193-233; Da Matta, 1976).

Assim, era preciso que se unissem na tentativa de buscar um propósito comum a todos. Recuperar suas práticas culturais que ficaram no passado quando foram expropriados de suas terras e, igualmente, suas identidades, que lhes foram suprimidas por forças psicológicas. Muitas vezes, eram submetidos em registro em cartórios sem os nomes indígenas, como se nota na fala de *Kupẽprãmré*:

[...] devido ao impacto causado pela barragem lá em Tucuruí onde o trator revirou a nossa aldeia, passou no meio [no território dos *Akrãtikatêjê*] perdeu-se todo o documento dos nascidos vivos que nós tínhamos na época. E, daí teve que se criar outro nome, onde o cartório não aceitou [o nome indígena] e foi inventado esse Valdenilson, daí vem o nome do sobrenome Valdenilson (Cantor indígena *Kupẽprãmré* Valdenilson *Topramre*. Entrevista cedida em 28 de abril de 2022).

A imposição de se registrar um nome que nada tem a ver com a identidade cultural dos povos indígenas é uma tática utilizada pela sociedade envolvente como forma de apagar memórias dos povos originários e integrar, por exemplo, os indígenas à sociedade enquanto reserva de mão de obra para o trabalho na sociedade civil.

Assim, na TIMM, eram submetidos a outras atividades econômicas, como coleta e corte de castanhas para o mercado regional e externo, cumprindo os mandos dos agentes do SPI. Uma vez que essas ocupações tomavam a maior parte do tempo dos indígenas, isso dificultava as realizações das práticas culturais e, portanto, desenraizando-os de suas terras e práticas culturais que envolviam tempo em comunidade. Assim, aqueles mais jovens já não sabiam rememorar as dinâmicas das práticas culturais de seu povo, como ritos e cantorias, além de perderem a língua materna que era praticada em outros tempos e campos pelos os *mamkatêjê*.

Muitas vezes, os indígenas eram proibidos pelos agentes do SPI de realizarem suas práticas culturais, pois, para os agentes, realizar esses eventos na TIMM comprometeria a coleta e o corte dos ouriços nos castanhais para atender ao mercado das vendas das castanhas, que, na época, tinham uma excelente aceitação no Estado. Nessa direção, constata Iara Ferraz:

Os agentes do SPI passaram a persuadir *Krohokrenhum* acenando com a possibilidade dele “enricar” no Mãe Maria, onde teria “muita castanha” e a terra lhe pertencia. Estes foram os argumentos utilizados pelos agentes tutelares locais e que apresentaram eficácia diante dos fins de mobilização pretendidos para a ocupação e exploração do “castanhal dos índios”, como era conhecida a área onde viria a ser instalar o Posto Indígena Mãe Maria e para a qual os *Parkatêjê* seriam transferidos (Ferraz, 1984, p. 46).

Mudanças significativas ocorreriam a partir de meados de 1967, quando a 2ª Inspetoria Regional do SPI deliberou atuar em Mãe Maria na extração da castanha com objetivos empresariais, através do conhecido sistema de barracão” [...]. Com a criação da Fundação Nacional do Índio, em substituição ao SPI (1968), intensificou-se a implantação de um sistema de exploração que resultaria em modificações substantivas nas relações dos agentes tutelares para com as populações indígenas habitantes de toda a região produtora de castanha do Pará, o curso médio dos rios Tocantins e Xingu. A delegacia regional da FUNAI, sediada em Belém (a antiga 2ª Inspetoria) passaria a desempenhar o papel de “patrão, “dono” dos castanhais e o sistema do “barracão”, enquanto regime de trabalho peculiar às áreas onde predomina o extrativismo vegetal, foi então estendido aos *Parkatêjê*, engendrando relações específicas (Ferraz, 1984, p. 52).

Todo o trabalho de coleta, eminentemente braçal, é iniciado logo as primeiras chuvas (janeiro), quando os ouriços caem das castanheiras, ocasião em que são agrupados e cortados. O castanheiro leva a produção em cestos transportados às costas até o “paiol”, um depósito cercado e descoberto, na mata. Dalí a

castanha é transportada pelas tropas de muares até o grande depósito situado, no Mãe Maria, a beirada rodovia, no KM 25. Nesse a castanha era lavada e medida em caixas-padrão (o hectolitro que corresponde a uma seca de 60 kg de castanhas, aproximadamente), de acordo com a produção individual de cada castanheiro, que recebia uma “nota de produção” (o vale) se dirigia ao barracão, para uma nova retirada de mercadorias (Ferraz, 1984, p. 60).

Para os indígenas, aceitar tais situações era complicado, pois pouco recebiam pelos serviços e, na maioria das vezes, nem recebiam e se comprometiam com dívidas dentro dos barracões na TIMM ao pegarem alimentos e/ou ferramentas de trabalhos. Assim, sem condições de quitarem seus débitos, voltavam para os serviços nos castanhais na expectativa de dias melhores.

Esses deslocamentos de terras tradicionais dos três grupos indígenas em análise, assim como a aproximação desses com a sociedade dos *kupê*, foram cruciais para afetar diretamente a organização social do Povo Gavião. A perda da língua materna, a não prática dos ritos, dos cantos e das danças intensificaram o enfraquecimento da cultura desse povo que, para superá-lo, buscou apoio de outros parentes do Maranhão para ajudá-los a lembrar de como se faziam as brincadeiras nas estações culturais do povo.

Nesta seção, apresentou-se uma breve análise do deslocamento por meio das referências bibliográficas e dos relatos orais registrados em entrevistas. Buscou-se entender o contexto histórico e seus desdobramentos em décadas anteriores, visando, justamente, a entender as consequências atuais que serão analisadas no tópico seguinte.

2 Novos espaços, tempos e desafios

É inevitável para os Gavião seguirem em frente com novos desafios que lhes vão surgindo, principalmente nas ações que buscam a “revitalização da cultura”, da língua, dos ritos e das brincadeiras que marcaram e marcam a identidade desse povo. São momentos de se pensar nas possibilidades de dias melhores para a continuidade das práticas culturais que os seus ancestrais realizavam em seus territórios.

Era preciso se reinventar no tempo e no espaço. Depois de anos em atividades econômicas nos castanhais, às quais eram submetidos pelos agentes do SPI para atender aos interesses econômicos do mercado regional, dos quais os indígenas nada recebiam em troca; tinham, inclusive, suas práticas culturais inibidas para que realizassem tais atividades econômicas.⁸

8. Atividades de subsistência e não para uma atividade comercial. Entretanto, esses aspectos foram mudando com o tempo, quando os indígenas começaram a ter contato com os não indígenas e, assim, assumindo um outro modo de vida de subsistência para econômico.

Inseridos agora em uma “nova” área, que estratégia deveriam/devem tomar para desenvolver suas culturas – que estavam e que, de certa forma, ainda estão – fragilizadas com a perda de seus territórios impactados pelos grandes empreendimentos e, também, pelo contato com *kupê*.

Com o passar do tempo, a bandeira da resistência contra os impactos causados na cultura foi se estendendo e trazendo à tona a figura do cantor indígena como principal agente de fortalecimento da pertença dos grupos. E, para isso, diálogos com outros parentes⁹ do Maranhão foram cada vez mais se estreitando, de tal forma que, à época, o cacique e cantor *Krôhókrenhum* (*in memoriam*) líder dos *Parkatêjê*, também conhecido por Capitão¹⁰, promoveu um intercâmbio com os parentes do Maranhão com a finalidade de relembrar como eram realizadas as brincadeiras culturais, já que os “indígenas do Maranhão” mantinham e mantêm fortemente suas práticas culturais dentro de seus territórios.

Em diversas festas nas aldeias, tem-se tornado frequente a presença do cantor nas cerimônias, pois esse é o momento em que a língua se faz mais presente, tanto nos cantos como nos diálogos com os parentes que são convidados para brincadeiras e práticas culturais.

Nesse caso, o cantor indígena passa, então, a assumir uma função principal através do canto, que é evocar o sentimento de pertença cultural e as memórias e, junto à performance das danças, promover o processo formativo com os iniciantes. O percurso e os ensinamento de como se deve cantar e o que cantar nesses momentos são reforçados com objetos materiais, como o maracá, manuseado, em algumas circunstâncias, para evocar os espíritos da mata, da água, do celeste, assumindo uma postura de protetor e curador. Esse, por meio dos cânticos, pode trazer a proteção a todos os envolvidos nos ritos que se esteja festejando.

Na aldeia, o cantor pode, assim, assumir outros papéis que estejam estreitamente ligados ao ato da cantoria. Ele traz em si as encantarias, um estado de pajelança que, hoje, mesmo não sendo praticado, constitui prognósticos curandeiros de intercessão de poderes sobrenaturais, acompanhados de benzimentos e banhos de ervas para curar feridas e doenças, anestesiando dores com aplicação de ervas e raízes em enfermos corporais.

Por exemplo, quando uma pessoa cai no campo [referindo-se caso um/a indígena que venha cair no chão e se machuca durante uma brincadeira ritualística], que é tua comadre, tem que cantar pra ela, até te pagar; pra poder parar. Quando uma pessoa cai, quando uma cai... você tem que fazer sacrifício. Tem

9. Parente é um termo/expressão que é usada entre os indígenas para igualar-se aos demais indígenas nas terras brasileiras.

10. Capitão era como *Krôhókrenhum* também passou a ser reconhecido entre os Gavião e a sociedade não indígena envolvente, em decorrência de nomeação/tratamento militar imposto pelo SPI.

que cantar de manhã, cantar a tarde no solzão quente, à noite, passa a noite toda cantando, aí não consegue dormir e nem descansar. Por quê? Porque ela caiu e se machucou. E você tem que ter respeito por esse machucado, por ela. É assim! (Cantor indígena *Rikpàrti* – Entrevista cedida em 09 de abril de 2023).

Com isso, o cantor se destaca na comunidade realizando apresentações de cantorias que incentivam e envolvem os jovens, uma vez que os cantos são cantados na língua e facilitam a escuta e a reprodução/o aprendizado da língua, o que se torna vantajoso para o povo no sentido de revitalizar ou, como eles preferem dizer, “resgatar a língua”.

Da mesma forma, as “oficinas” são outras metodologias utilizadas no seio das comunidades pelos artesãos mais velhos, que também podem ser realizadas por um cantor que domine essa arte. Os velhos, dotados de conhecimentos natos na língua, nas brincadeiras tradicionais e nos rituais, contribuem realizando oficinas nas habilidades de confecção, etapa por etapa, de arcos e flechas (Santos, 2022a). Durante essas oficinas, esses anciões – que têm o domínio do *mpajarkwa*¹¹ e que, no geral, são bilíngues – dão preferência à comunicação/fala da língua materna entre si, geralmente, para facilitar o aprendizado dos jovens e/ou dos adultos que não têm o domínio semântico da língua falada.

Em geral, essas oficinas ocorrem em acampamentos onde também passam o dia inteiro jogando arco e flecha. Nessas ocasiões, ativam a fala durante a conversação na língua uns com os outros para garantirem o aprendizado daqueles que estejam à volta. Muitos anseiam que os mais jovens os acompanhem nessas atividades, pois são nesses espaços que ocorrem memorização de tempos e comunidades de seus *mamka-têjê* aos mais jovens.

Esses anciões transformam tempos e espaços em uma ferramenta que dá sentidos à educação indígena. Estrutura como base para formação de crianças, jovens e adultos a terem habilidades com a mata, como o reconhecimento de trilhas a partir das características naturais da floresta, identificando árvores, nascentes hídricas, locais frutíferos de sementes e frutos que atraem animais. De igual forma, observam os astros guiando-se pelas estrelas, pela lua e pelo sol para aprender como se localizarem no interior da mata fechada, nela entrar ou dela sair sem se perderem no interior da floresta.

Também é trabalhado o reconhecimento dos nomes de coisas – raízes, cipós, sementes para confecção de cestos, pulseiras e colares – e a identificação de frutos comestíveis e plantas com potencial para curas de enfermos; portanto, codificando tudo em sua volta.

11. Palavra utilizada para designar a língua falada pelos grupos na TIMM.

3 Cantor indígena

O cantor indígena passa por preceitos criteriosos no rito de iniciação para sua formação. Um ato formativo se inicia quando o indígena ainda é uma criança e passa por alguns rituais próprios para aquela posição social que irá seguir: a de cantor. Podendo ser, conforme suas dedicações, um cacique ou algo comparado a este, haja vista suas características formativas e vocacionais da cultura.

Não é todo mundo que canta, não. Não todo mundo, não! [...] [esclarecendo que para ser cantor, tem que se dedicar para ser um cantor natural]. Para ser cantor, tem que ser um cantor natural. (Cantor indígena *Nākôti* – Entrevista cedida em 23 de março de 2023).

Portanto, para se tornar cantor, há um momento certo que, aqui, chamarei de “iniciação”. Nem todos estão aptos a se tornar um habilidoso cantor indígena, pois, além de técnicas, é preciso “dom”, o que *Nākôti* chama de ser um “cantor natural”.

Para ser tornar esse cantor, o indígena deve passar por um processo formativo, ou seja, etapas de ritos de iniciação que, na maioria das vezes, ocorrem quando o promissor cantor é um bebê de colo, ouvindo os cantos da sua mãe. Passado por esse período, entra na fase de criança à adolescência até atingir a fase adulta, quando se sabe se aquela criança/jovem teve progresso ou não para se tornar um cantor.

Um trabalho árduo para quem, de fato quer seguir esse caminho. É preciso ter consciência das responsabilidades e gosto pelo canto que se inicia ainda jovem, como aponta *Kakôk Hityiti*:

Então, o meu interesse sempre foi me aprofundar mais, e o bom gosto com as músicas, principalmente, com as músicas indígenas como a nossa cultural, qual é o significado dela também?! Aí, no entanto, acho que em meados de 2016, no tempo que o meu avó era vivo, conhecido como Capitão. E, eu via ele tocar, ali, todas as tardes no acampamento. Aí, eu chegava lá, eu olhava, assistia; aí, eu ficava comigo mesmo: ‘Não, como eu sou jovem ainda, e como não tem ninguém, pois, a maioria dos jovens não tem interesse de tocar no maracá’, aí, então, eu tive que tomar atitude. Aí, nesse tempo, eu já tinha 17 anos, comecei a tocar com 17 anos de idade. Aí, tive bastante interesse mesmo em tomar uma iniciativa, ‘e, quem sabe, né? daqui algum tempo, eu ser um dos cantores principais, porque a nossa comunidade precisa’. [ficava, *Kakôk*, pensativo]. Então, daí... foi a partir daí, que tomei a iniciativa aos 17 anos, comecei a tocar, comecei a praticar. E, a minha comunidade, também, ganhou bastante confiança em mim. Aí, hoje, eu me tornei um cantor, sou um dos jovens, também. (Cantor indígena *Kakôk Hityiti* – Entrevista cedida em 11 de abril de 2023).

Essa iniciação começa pelo cuidado dos pais, em especial da mãe, pois a essa cabem os primeiros embalos de ninar, cantar para criança/bebê que ainda é de colo. Nessa fase, a mãe passa a ter responsabilidade de cantar na língua e, em conjunto com pai da criança, ensinam a falar o *mpajarkwa*, incentivando o bebê a crescer já reconhecendo os recursos linguísticos da cultura e da contaduría.

O papel da mulher é guiar esses passos iniciais para o menino, para que ele tenha interesse e possa desenvolver a aptidão para esse universo carregado de sentidos e possa entender para que se canta, para quem se canta e como se canta. A criança que se encontra nesse estágio de aprendizado, junto à mãe, deve ter disposição em adquirir todas as noções básicas sobre o canto.

A mulher na verdade, ainda que o homem, é ele que ensina o outro homem a cantar; [ela] detém o conhecimento da língua. É a mulher que é responsável por ensinar o seu filho, também, a cantar; ainda que ele seja um homem, ela é responsável. Se ela falhar nessa missão, a culpa é dela! (Cantor indígena *Kupẽprãmrẽ* Valdenilson *Topramre*. Entrevista cedida em 28 de abril de 2022).

A mulher é responsável pelo seu filho a cantar. Depois que um homem vai pegar, vamos dizer assim, para lapidar ele. Mas é a mulher que ensina, primeiramente com a língua; ensinando fala na língua, ensinando ver tudo o que ele deve saber e, ensinar o porquê daquela música e, depois disso, se ele tiver aptidão para a música, o homem toma a frente e começa a ensinar daí pra frente, já. (Cantor indígena *Kupẽprãmrẽ* Valdenilson *Topramre*. Entrevista cedida em 28 de abril de 2022).

Observa-se a partir das falas que o cantor, em seu processo de iniciação para a cantoria, passa por dois momentos muito importantes em sua vida. O primeiro é o período do apego com a mãe, que é detentora do conhecimento da cultura indígena (danças, pinturas corporais) e se mantém fiel aos cuidados de repassar esses ensinamentos primários ao filho, como, por exemplo, o canto.

A segunda fase compreende os períodos que se dão entre criança e adolescente/jovem, momentos em que se tem o acompanhamento de outros indígenas mais velhos. Nesse caso, trata-se de um cantor com experiência nas cantorias e que ensina essas crianças a cantarem em seus momentos de relações intersociais na aldeia.

Os cantores experientes convidam/trazem essas crianças para o pátio da aldeia e começam a lhes mostrar a forma correta de se pegar o maracá e os giros dos sacudidos desse instrumento em sincronia com os efeitos que fazem com a boca entreaberta – assobios longos e curtos, alguns grunhidos e sopros –, marcando o compasso dos sons com a batida do pé no chão.

É nesse momento que se tem a presença do mestre da cantoria e as crianças, já com uma certa idade e com acúmulo dos ensinamentos de ninar de suas mães, podem acompanhar as brincadeiras que envolvem canto e outras atividades de práticas culturais na comunidade. *Rikpàrti* assim afirma:

Eu preciso ensinar alguém pra ter esse acesso de como se canta, a pronúncias da música, como canta, como é o ritmo mesmo, original do Povo Gavião. (Cantor indígena *Rikpàrti* – Entrevista cedida em 09 de abril de 2023).

A criança passa a ser observada na forma como está se saindo enquanto aprendiz de cantos e na sua interação com outros pares à volta. Se ela está se saindo bem no manejo do maracá, se uma determinada batida está de acordo com o som que sai da boca, se a sua performance e desenvoltura estão contagiando a todos a sua volta. Tudo é analisado e avaliado se é preciso acompanhamento/correção/intervenção do cantor experiente que se encontra na ocasião do treino dessa criança.

São momentos de aprendizados que vão ficar para toda a vida do cantor-mirim que, no futuro, não apenas será cobrado, mas também reverenciado por todos do território. Isso porque ele, enquanto cantor, será anfitrião de todas as manifestações de ritos, cantos e danças que ocorrem dentro da aldeia. Em suma, será o responsável por alegrar, conduzir todos durante as brincadeiras, como observam os cantores *Pepkrakte* e *Rikpàrti Kôkaprôti*:

O cantor é uma peça fundamental, praticamente, ele é o cerimonialista com relação a todo e qualquer evento, ele é líder cultural [...] Por ele conta a vida, a história e a luta da existência do seu povo (Cantor/cacique *Pepkrakte Rônôre* – Entrevista oral cedida em 27 setembro de 2022).

Então, o papel do cantor é nesse sentido assim, ele deve estar sempre preparado para qualquer evento que tiver (Cantor indígena *Rikpàrti Kôkaprôti* – Entrevista cedida em 09 de abril de 2023).

O indígena designado a se tornar cantor carrega essa atribuição até o fim, ou seja, até que lhe falte o fôlego da vida. E, até chegar esse momento, ele já deu suas contribuições sociais para o grupo, formando outros cantores indígenas e/ou outros homens que também terão outras posições sociais de grande relevância dentro da aldeia, como caçadores, caciques, pajés, este último para aquelas comunidades que professam e prezam o princípio do xamanismo. Esse ensinamento é um dom que, eventualmente, pode ser aperfeiçoado pelo cantor, como se depreende da fala de *Rikpàrti Kôkaprôti*:

Eu, preciso ensinar alguém pra ter esse acesso de como se cantar, a pronúncia da música, como canta, como é o ritmo mesmo, original do Povo Gavião. (Cantor indígena *Rikpàrti Kôkaprôti* – Entrevista cedida em 09 de abril de 2023).

Assim, segue sua missão dedicando-se à função escolhida, ou ainda, ao dom de despertar nas crianças que, muitas vezes, são estimuladas pelos pais: cuidados com seu corpo, sua voz e sua mente para que alcancem um estado de serenidade para com todos na aldeia. Assim, os demais indígenas o terão como referência durante as práticas culturais, devendo ser respeitado por todos da comunidade e seguido também pelos que estejam só de passagem/visitantes dentro do território.

Esses cuidados serão assistidos por todos da aldeia, da casa materna aos demais pares que formam o seu espaço de convivência social. Assim sendo, os hábitos do cotidiano do cantor possuem uma especial atenção de todos, inicialmente ministrada pela mãe com o cuidado dos objetos de uso pessoal do cantor para que ele possa sempre estar em estado de energia, de tranquilidade, sem se preocupar com os pormenores de tarefas corriqueiras do dia a dia, que são comuns a todos.

Esse aspirante deve se ocupar com outras atividades pertinentes à função, a princípio, que estejam ligadas aos estudos de seu povo, sua cultura, suas brincadeiras, ritos, seu território e sua territorialidade, como enfatiza *Nākôti*: “[...] não é todo mundo que canta, não!”. Deve haver um preparo para ser um “cantor natural”. O “cantor natural”, conforme vimos, constrói-se a partir de muitos indícios, que começam no ventre materno e, em seguida, no decorrer da trajetória da criança e do jovem até a vida adulta.

As participantes de *aipirã* ajudam nesse processo social ao lado do cantor indígena jovem ou mesmo adulto. Elas se empenham no aprendizado da língua com os refrões dos cantos fazendo uma segunda voz, intensificado o canto e dando ainda mais tenacidade ao coro. Mas, junto disso, as acompanhantes¹² de *aipirã* são uma espécie de balizar/termômetro do cantor, pois estão sempre observando o anfitrião do canto, avaliando a tonalidade da voz e, posteriormente, fazendo comentários sobre como deve ser melhorado: se o tempo das expressões/palavras estão na harmonia do compasso dos instrumentos, se um determinado cantor está ou não passando energia, contagiando todos com as brincadeiras por meio canto e de seu carisma. São cuidados que o cantor também deve tomar para ser esse “cantor natural”. Assim, *Kátia Tõnkyre* observa:

Porque nós, também, prestamos atenção e, avaliamos a voz do cantor. Nós que somos participantes, que nós fazemos um refrão da música [...] na língua [...] nós, observamos! se a música, o som do maracá tá certo, se a música e o ritmo, a

12. Na cultura do Povo Gavião, as puxadas dos cantos em grandes eventos, somente os homens fazem aberturas com os cantos. Entretanto, em certos eventos, esses cantores têm ajuda das mulheres no canto do *aipirã* como já explicado acima.

batida está certa. Então, assim, nós, somos como se fosse aquele jurado ali, né?!

(Participante de cantoria: *Tōnkyre*. Entrevista cedida em 28 de abril de 2022).

Assim, esses cuidados e as responsabilidades são intensificadas ainda mais quando se chega à fase adulta. O cantor, com todas as habilidades já adquiridas pelo processo formativo, passa a liderar todos os eventos culturais com seus cantos e suas performances, reunindo todos para aquela ocasião festiva, ritualística, mística, juntando sua voz com outras vozes retumbantes e movimentos corporais ao som do maracá.

Portanto, há todo um preparo para que todos entendam e colaborem naquele espaço reservado ao cantor indígena. Assim como no período de sua formação, quando era reservado um assento, uma cadeira só para ele. A roupa que ele vestia só a sua mãe¹³ poderia lavar; a comida e a bebida também eram restritas; os lugares aonde ia e suas noites de sono.

Tudo isso faz parte da construção desse protagonista da arte da cantoria, que faz desses momentos o seu tempo para passar boas vibrações e encantarias por meio do canto e da performance entre a voz e o maracá, entre o corpo e a plumagem, entre a dança e as indumentárias corporais, performando todos os sentidos ritualísticos que envolvem o cantor e os cantos, igualmente, os acompanhantes de *aipirã*.

Ao cantor também cabe o ato de narrar (Melatti, 2007), relatar a importância dos mitos, como o do “Sol e da Lua” (Araújo, 2002), uma vez que esses deram origem ao mundo e aos demais existentes seres vivos (animais e floresta) e não vivos (rios, morros). Assim, cabe ao cantor ser um narrador de mitos e de acontecimentos históricos que marcaram e/ou marcam a vida social de seu povo, destacando as lições que podem ser aproveitadas pelo grupo para ter segurança, respeitar e ser respeitado por todos na aldeia.

Dessa forma, o cantor passa a ser entendido como um guardião das memórias do grupo, haja vista que reproduz lembranças e narrativas que constituem o sistema cosmológico e dão sentidos à sociedade e à educação, culturalmente, aos jovens. Isso porque os cantos fazem parte de todos os ritos de formação dos jovens entre homens e mulheres. Assim sendo, o cantor mais velho – que já possui grande experiência – assume, também, uma posição de educador por intermédio do ensinamento dos cantos aos *kraré*¹⁴ aprendizes cantores-mirins.

Criar novos cantos e “inovar” os que já existem seriam outras funções do cantor, como ensinar as cantorias aos mais jovens ou àqueles que não sabem os sentidos dos cantos que se devem cantar em uma determinada situação.

13. A presença da mãe neste ritual se dá em função social da constituição dos papéis assumidos entre homens e mulheres na sociedade indígena, o que, a meu ver, exigiria uma ampla discussão que envolveria questões de gêneros. No entanto, para este artigo, não cabe abrir esse leque para aprofundamento.

14. Crianças das aldeias e/ou do território. Estima-se uma idade de até 12 anos.

Eu quero fazer esse meu trabalho para manter o meu ritmo, eu nunca vou deixar de cantar, eu nunca vou deixar de respeitar ninguém. Eu sempre vou respeitar, o meu jeito é esse aqui mesmo. Sempre sozinho, fazendo... fazendo a base, e... criar uma outra oportunidade, ter uma outra oportunidade. Como falei no início, se me precisar para cantar vou estar à disposição. [...] Às vezes a pessoa não sabe cantar, mas pode me chamar que vou estar à disposição. Então, eu tenho isso comigo. (Cantor indígena *Rikpàrti Kôkaprôti* – Entrevista cedida em 09 de abril de 2023).

Os cantos, às vezes eles são criados, mas com as letras com muitos significados que pode ser através dos animais, falando um pouco sobre o sol, das matas, dos socós. Os cantos podem vir através disso também, tanto, também, como aprendendo com os outros mais velhos, acredito que eles na antiguidade criaram esses cantos que a gente canta hoje em dia, eles criaram de outra forma através de nossa cultura e, o canto que a gente pratica, a gente aprende com os mais velhos, E, a gente busca se aprofundar mais, o que que significa aquilo, o que elas se trata, o que que ele fala, qual a importância, pra que finalidade e, a gente pesquisa, ver como é que é, e a gente começa a praticar. (Cantor indígena *Kakôk Hityiti* – Entrevista cedida em 09 de abril de 2023).

O jovem cantor e/ou o cantor indígena com experiência nas cantorias devem ter cuidados e dedicação em procurar saber qual o sentido do canto que está em seu repertório. Qual o seu significado? Por que se canta? Quando se canta? Quais são os rituais que devem ser seguidos para que um certo canto possa ser executado? Quem pode participar dos cantos naquela ocasião? São detalhes que o cantor indígena deve apurar para garantir que seus pares aprendam e ponham em prática em dias de festividades nas aldeias.

Os desafios são muitos, mas o cantor indígena, por haver passado por um rito de preparação, está preparado para superar todos os obstáculos que porventura possam surgir durante toda a jornada a qual desejou seguir, pois uma das missões do cantor indígena é cantar e cantar bem para animar as festividades e as sessões de ritos, muito particular as do povo Gavião. Seja com o corpo pintado, seja com instrumentos de sopro ou chocalhos que, no conjunto da voz e das narrativas, dão performance ao ritmo corporal e sentido à vida e à organização social do Povo Gavião.

Considerações finais

Percebeu-se, durante os trabalhos de campo, que a TIMM possui três grupos indígenas denominados “Gavião”, que passaram por um processo de espoliação de seus antigos territórios motivados por um interesse pungente do sistema capitalista a partir dos serviços operacionais do SPI que os alojaram na então TIMM, levando em consi-

deração unicamente o interesse estatal e a percepção de que as línguas faladas por eles seriam próximas, justificando a remoção.

Esse povo, após passar por décadas de exploração da força de trabalhos dentro dos castanhais para coleta e corte de castanha para subsidiar os interesses econômicos aos quais os agentes do SPI eram ligados, deixou de realizar práticas culturais de seu povo de tal forma que a realização dessas práticas culturais estava caindo no esquecimento.

Para superar esses danos à cultura,¹⁵ os indígenas tiveram que buscar meios de revitalizar não só as brincadeiras culturais, mas também o uso e a prática de seus *mpa-jarkwa* que já estavam praticamente esquecidos entre os demais indígenas, principalmente entre os jovens que não falam a língua materna em consequência da aproximação e das vivências com a sociedade dos não indígenas, cotidianamente.

Assim, oficinas coordenadas por esses indígenas foram e ainda continuam sendo realizadas no interior da mata ou no centro das aldeias, onde trabalham a oralidade da língua materna durante as atividades desenvolvidas pelos mais velhos e com a participação de rapazes, moças e crianças, juntamente com a presença dos indígenas adultos que não dominam a língua e nem as práticas culturais.

Foi percebido, durante as entrevistas, que, na cultura do Povo Gavião, somente os homens passam por esse rito de iniciação para se tornarem cantores, muito embora se percebam cantoras mulheres dentro das comunidades, que acompanham os cantos chamados de *aipirã*. Isso se dá pelo fato de que é uma prerrogativa do homem conduzir os cantos durante os ritos e nas principais brincadeiras, como a da *krowapei* (Corrida da Tora Grande).

Dentro desse processo, o cantor indígena ganha destaque por ser um protagonista da cultura. Realizando cerimônias de ritos de passagens que compreendem a descoberta do sentido da vida e da morte, das encantarias do mato, do ar, das águas em momentos de transe com os cantos que têm uma forte simbologia para os indígenas, envolvem os sentidos cosmológicos que intensificaram as relações sociais do povo.

O cantor, que passou por um sistema de formação de rito para se tornar um “cantor natural”, também exerce forte liderança dentro das aldeias que trará contribuições para o fortalecimento e a manutenção da cultura entre os grupos. Ademais, em alguns casos, torna-se um conselheiro para seus pares, ajuda nas suas tomadas de decisão e, em conjunto com o cacique, nas questões que envolvem os interesses étnico-territoriais na conjuntura da TIMM.

15. A cultura passa por mudanças constantes no decorrer do tempo, agregando novos valores ou mesmo desaparecendo ritos. Aglutinando modos de vidas e costumes sociais, mas também segregando hábitos e crenças para novas concepções de culturais.

Assim, o principal papel assumido pelo cantor indígena, na aldeia, é o de cantar, animar as brincadeiras e ser um guia com seus cantos durante as manifestações de ritos passagens. Além disso, ser um formador de novos cantores indígenas, ensinando a cantoria, pois os seus cantos serão fundamentais para estruturar e reproduzir a memória do povo e a organização social do povo indígena.

Referências

- ARAÚJO, Leopoldina Maria Souza de (Org.). **Cantos de caçador:** Povo Parkatêjê Pará. Instituto de Artes do Pará: Programa Raízes: Governo do Pará. Belém-PA, 2002.
- ARNAUD, Expedito. O comportamento dos índios Gaviões de Oeste face a sociedade nacional. Boletim do museu paraense Emílio Goeldi. **Antropologia**, v. 1, n. 1, p. 5-66, jun., 1984.
- DA MATTA, Roberto; LARAIA, Roque de Barros. **Índios e castanheiros: a empresa extrativa e os índios no médio Tocantins.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- DA MATTA, Roberto. **Um mundo dividido:** a estrutura social dos índios Apinajé. Petrópolis: Vozes, 1976.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História Oral:** memória, tempo, identidade. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006.
- EMTE. Empresa Norte de Transmissão de Energia. **Estudo Etnoecológico da Terra Indígena Mãe Maria.** São Paulo: JGP Consultoria Participações Ltda., 2006.
- FERRAZ, Iara. **Os Parkatêjê das matas do Tocantins:** a epopeia de um líder Timbira. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.
- ISA. Instituto Socioambiental. **Povos Indígenas do Brasil.** Editores gerais: Beto Ricardo e Fany Ricardo. São Paulo: ISA, 2006. p. 498.
- JÕPAIPAIRE, Toprãmre Krôhókrenhum. **Mê ikwý tekjê ri:** Isto pertence ao meu povo. In: ARAÚJO, Leopoldina Maria Souza; FERREIRA, Marília. Realização Associação Indígena Parkatêjê: Parceria Vale. Marabá-PA, 2011.
- KAKÔK, Hityiti. Cantor indígena. **Entrevista oral.** Cedida em 11 de abril de 2023. Aldeia Rohokatejê, Terra Indígena Mãe Maria – TIMM. Bom Jesus do Tocantins-PA, 2022.
- KÔKAPRÔTI, Rikpàrti. Cantor indígena. **Entrevista oral.** Cedida em em 09 de abril de 2023. Aldeia Tokurykti Jôkrí, Terra Indígena Mãe Maria – TIMM. Bom Jesus do Tocantins-PA, 2023.

LADEIRA, Maria Elisa M. **A troca de nomes e a troca de cônjuges**: uma contribuição ao estudo do parentesco timbira. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Estruturas elementares do parentesco**. Tradução de Mariano Ferreira. São Paulo: Edusp, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. As sociedades dualistas existem? *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude (Org.). **Antropologia estrutural**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 193-233.

MEIRHY, Carlos Sabe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História Oral**: Como fazer, como pensar. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

MELATTI, Júlio César. **Ritos de uma tribo Timbira**. Coleção Ensaios 53. São Paulo: Editora Áticas, 1978.

MELATTI, Júlio César. Nominadores e genitores: um aspecto do dualismo Krahó. *In*: SCHADEN, Egon (Org.). **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976. p. 139-148.

MELATTI, Júlio Cezar. **Índios do Brasil**. São Paulo: Ed. Edusp, 2007.

MIRANDA, Adenilson Barcelos de. **Os “Gaviões da mata”**: uma história de resistência timbira ao Estado. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia-GO, 2015.

NÃKÔTI, Gavião. **Cantor Indígena**. Entrevista oral. Cedida em 23 de março de 2023. Aldeia *Parkatêjê*, Terra Indígena Mãe Maria – TIMM. Bom Jesus do Tocantins-PA, 2022.

NIMUENDAJÚ, Curt. A habitação dos Timbira. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, [s. l.], v. 8, p. 76-101, 1944.

PEPKRAKTE, Rônôre. **Cantor Indígena**. Entrevista oral. Cedida em 29 de setembro de 2022. Aldeia *Kyikatêjê*, Terra Indígena Mãe Maria – TIMM. Bom Jesus do Tocantins-PA, 2022.

PISA SUAVEMENTE NA TERRA. **8º Festival Internacional Amazônica de Cinema de Fronteira**: FIA CINEFRONT. Dirigido por Marcos Colón e roteirista Bruno Malheiro. Exibido 14 de abril de 2023 às 18:30h na Aldeia Akrântikatêjê na Terra Indígena Mãe Maria, Bom Jesus do Tocantins-PA, 2023.

PORTELLI, Alessandro. **História oral**: Como arte de escuta. Trad. Ricardo Santhiago. São Paulo: Editora Letra e Voz, 2016.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Organização social e mitologia entre os Timbira de Leste. In: SCHADEN, Egon (Org.). **Leituras de etnologia brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976. p. 292-305.

RIBEIRO Junior, Ribamar. **Akrãtikatêjê**: Dominação e Resistência na luta por seu território. Dissertação (Mestrado em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia) – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, 2014.

SANTOS, Cícero Teresa dos. Objeto (I)material Gavião: Lugar e Identidade Coletiva na Aldeia Krãpeiti-Jê. In: DOUGLAS, Maicon (Org.) *et al.* **História Oral na Amazônia**: Experiências e Possibilidades. Rio Grande do Sul: Editora FI, 2022a. p. 89-103.

SANTOS, Cícero Teresa dos. Narrativas orais de cantores indígenas Gavião na TIMM. Pandemia e Futuros Possíveis. **Anais do XVI Encontro Nacional de História Oral**. Rio de Janeiro (RJ): Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022b. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/XVIEncontroNacionaldeHistoriaOral/488927-NARRATIVAS-ORAIS-DE-CANTORES-INDIGENAS-GAVIAO-DA-TI-MAE-MARIA>. Acesso em: 27 maio 2023.

TOMPRAMRE, Kupêprãmré Valdenilson. Cantor indígena. **Entrevista oral**. Cedida em 28 de abril de 2022. Aldeia Parkatêjê, Terra Indígena Mãe Maria – TIMM. Bom Jesus do Tocantins-PA, 2022.

TONKYRE, Kátia Cilene Soares Pinheiro. Tõnkyre Gavião. Participante de cantorias indígena: aipirã. **Entrevista oral**. Cedida em 28 de abril de 2022. Aldeia Parkatêjê, Terra Indígena Mãe Maria – TIMM. Bom Jesus do Tocantins-PA, 2022.